
Nanni Moretti : une nouvelle écriture politique au cinéma

Jean-Louis Libois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/438>

DOI : 10.4000/transalpina.438

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 59-70

ISBN : 978-2-84133-839-9

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Nanni Moretti : une nouvelle écriture politique au cinéma », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/438> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.438>

Transalpina. Études italiennes

NANNI MORETTI: UNE NOUVELLE ÉCRITURE POLITIQUE AU CINÉMA

Résumé : S'il s'inscrit dans une certaine tradition du cinéma politique italien, le cinéaste Nanni Moretti y apporte une contribution singulière, une touche toute personnelle, en étant son propre acteur d'abord tel un double de son alter ego américain Woody Allen, ensuite en imprimant à ses fictions une relation à la réalité qui bouscule le canevas scénaristique conventionnel. Le cinéma politique selon Moretti suppose d'être revisité par le prisme de l'intimité du cinéaste. Dans l'ensemble de sa filmographie, nous avons choisi trois films (*Palombella Rossa*, 1989, *Aprile*, 1998 et *Le Caiman*, 2006) qui semblent constituer autant d'étapes vers la libération du cinéaste du personnage de Michele Apicella qu'il incarnait, et des formes cinématographiques classiques. La voie autofictionnelle est une étape que les films suivants *Habemus Papam* (2011) et *Mia madre* (2015) entendent emprunter, et à partir de laquelle Nanni Moretti s'émancipe à son tour de son propre rôle.

Riassunto : Pur inserendosi in una certa tradizione del cinema politico italiano, il cineasta Nanni Moretti vi porta un contributo singolare, una nota del tutto personale, dapprima essendo il proprio interprete, come un doppione del suo alter ego americano Woody Allen, poi coll'imprimere alle sue finzioni una relazione con la realtà che sovverte il canovaccio del copione convenzionale. Il cinema politico secondo Moretti suppone di essere rivisitato dal prisma dell'intimità del cineasta. Nell'insieme della sua filmografia sono stati scelti tre films (*Palombella Rossa*, 1989, *Aprile*, 1998, *Il Caimano*, 2006) che sembrano costituire altrettante tappe verso la liberazione del cineasta dal personaggio di Michele Apicella che incarnava, e dalle forme cinematografiche classiche. La via dell'autofinzione è una tappa che i films seguenti *Habemus Papam* (2011) e *Mia madre* (2015) intendono seguire, e a partire da cui Nanni Moretti si emancipa a sua volta dal proprio ruolo.

Tirant les leçons des expériences à la fois communes et contrastées des cinéastes Eisenstein et Vertov lors de la révolution russe de 1917, le cinéaste Jean-Luc Godard traçait deux grandes lignes générales pour le cinéma politique de l'après-mai 1968 : « faire les films politiques » ou « faire des films politiquement ». Dans la première catégorie, il incluait aussi bien le cinéma militant que « les fictions de gauche » qu'incarnaient à ses yeux des cinéastes tels que Claude Boisset ou Costa-Gavras. Dans la seconde, trouvaient place le couple Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Marguerite Duras et lui-même.

Acteur, metteur en scène jouant son propre rôle dès ses premières réalisations en super-huit, Moretti ne cesse de se poser des questions politiques et de questionner la politique. Cette présence exhibée du « je » de l'auteur a pour le moins le mérite d'éviter l'écueil des deux voies militantes ou formalistes du dilemme godardien et d'apporter – ainsi que nous le verrons – des réponses cinématographiques nouvelles à des questions anciennes.

Certes, il est vrai qu'en cela le cinéaste s'inscrit dans la tradition des cinéastes « engagés » qui ont contribué aux riches heures du cinéma italien et dont le flambeau est loin d'être éteint. Tout en perpétuant également – ainsi que certains commentateurs ont pu le noter – la tradition de la comédie italienne dont il se réclamait d'ailleurs explicitement dès ses débuts :

Je crois que Mario Monicelli avait tout à fait raison – écrit Sergio Toffetti – quand, il y a très longtemps, à l'occasion de la sortie de *Io sono un autarchico* (*Je suis un autarcique*, 1977), il avait dit à Moretti lors d'un débat télévisé : « Tu es des nôtres ». En effet, film après film, Nanni Moretti me semble être aujourd'hui l'un des plus grands héritiers de la comédie italienne. Son regard moral sur le monde n'est guère différent d'un Risi ou d'un Comencini, dans leurs films de l'âge d'or¹.

Néanmoins, chez Moretti les réponses à la question de l'engagement seront davantage d'ordre cinématographique que politique. Film après film, le postulat de l'engagement du cinéaste demeure, tandis que les réponses cinématographiques à cette problématique de l'engagement évoluent. Au centre de cette dialectique morettienne, Moretti lui-même : « son œuvre témoigne depuis trente-cinq ans [...] d'un engagement tout à fait personnel, d'aucuns disent encore narcissique [...]. Cet engagement passe nécessairement par son propre corps de cinéaste... »².

Tant et si bien que tenter d'analyser ces réponses livrées par le cinéaste revient en quelque sorte à interroger les représentations récurrentes de l'acteur-cinéaste en personne, film après film.

Nous retiendrons ainsi trois films de ces dernières décennies qui semblent inventer à la fois une nouvelle représentation de l'acteur, apporter une réponse inédite à la question de l'engagement et déployer une nouvelle écriture politique au cinéma. Il s'agit de *Palombella Rossa* (1989), *Aprile* (1998) et du *Caïman* (2006).

1. S. Toffetti, « Moretti entre fioretti et comédie italienne », *Cahiers du cinéma*, n° 524, mai 1998, p. 68.

2. D. Vasse, « La lucarne et le balcon. À propos de deux films de Nanni Moretti, *Le Caïman* (2006) et *Habemus Papam* (2011) », *Double Jeu*, n° 10, 2013, *Figurations du pouvoir*, p. 61.

La fin du héros politique (*Palombella Rossa*, 1989)

Le passé du protagoniste Michele Apicella – alter ego de Moretti – vient buter sur un mur après un concours de grimaces avec une petite fille. Cet accident automobile inaugure un accident d'un tout autre ordre : la fin de Michele Apicella. Paradoxalement, cette perte d'identité est l'occasion d'interroger le passé du personnage devenu amnésique.

Son passé d'ancien communiste a beau lui être rappelé par ses interlocuteurs, anciens compagnons de route, journalistes, proches... rien n'y fait. Ce personnage appartient dorénavant au passé ; un autre est en train de naître :

J'ai voulu créer un personnage qui ne se souvient plus de ce qu'il est. Pour deux raisons : parce qu'il me semblait que les communistes italiens avaient à cette époque des problèmes avec la mémoire... et puis je voulais un peu abandonner les caractéristiques de mes personnages précédents³.

Certes, en pleine campagne électorale, sa conduite avait étonné ses interlocuteurs lorsqu'au détour d'un débat télévisé, à la question posée sur le programme de son parti, il avait répondu en chantant.

Aux lieux coutumiers de la politique (assemblées de militants, réunions électorales, médias...), le film substitue une piscine et un match de water-polo comme lieu centripète de la fiction : raconter l'Italie à travers la métaphore du match de water-polo, telle est l'ambition de *Palombella Rossa*. Passé personnel et histoire politique de l'Italie convergent aux yeux du cinéaste. Si dans l'un de ses anciens films super-huit documentaire il se revoit expliquer les raisons de son engagement communiste, et s'il éprouve un certain dégoût en redécouvrant la séquence d'un militant fasciste, une pancarte accrochée autour du cou mentionnant : « Crachez-moi dessus », il n'est dès lors pas étonnant qu'au détour d'un flash-back de *Palombella Rossa*, on le découvre dans le rôle d'un dirigeant politique se demandant lors d'un entretien télévisé : « Que signifie aujourd'hui être communiste ? ».

Tel le héros d'Ibsen Peer Gynt larguant les différentes couches qui le recouvrent comme un oignon qu'on éplucherait, il se retrouve à demi nu au bord de la piscine, en train d'essayer de recoller les morceaux d'un passé révolu à ceux d'un avenir incertain. Apicella n'existe plus, Moretti n'existe pas encore serait-on tenté d'écrire :

Moretti est déçu par la politique – entend-on dire – alors il retourne à ses problèmes personnels [...]. Mais j'ai toujours fait du cinéma en parlant de

3. N. Saada, « Et la vie continue », *Cahiers du cinéma*, n° 479-80, mai 1994, p. 58.

moi [...]. La seule fois où j'ai abordé directement un thème politique, cela se passait à l'intérieur d'une piscine avec *Palombella Rossa* (1989). De plus, ce reproche vis-à-vis de mon désengagement politique s'adresse paradoxalement à mon seul film qui met en scène et raconte directement la politique⁴.

Le film est à l'image de ce personnage en devenir : « Il y avait dans *Palombella Rossa* – précise le cinéaste – comme le désir de refuser les cases habituelles du scénario standard, le désir de raconter des histoires d'une manière un peu plus libre »⁵.

Les flash-back classiques de son récent passé communiste alternent avec des retours imaginaires dans l'enfance. Cette évocation est moins de l'ordre du souvenir d'un vécu que le fruit d'une régression du personnage. Ainsi épuisé par les invectives de son entraîneur, il revit l'imposition dans son enfance de ce sport qu'il n'aimait pas, ou bien encore il s'écrie : « Maman, viens me chercher », après qu'il a raté le tir de son penalty.

La piscine fait office de « petit théâtre » de ses propres interrogations. Effrayé par les discours syndicaux de ses anciens compagnons, il plonge pour leur échapper. À un autre moment, il nage à contre-courant au milieu d'une piscine remplie de pancartes publicitaires et s'attire la remarque : « Tu nages entre deux eaux » de la part de son entraîneur. Plus généralement, le récit de *Palombella Rossa* combine fuite de la réalité, déni de la réalité, réalité métaphorique mais aussi irréalité, ainsi qu'en témoignent deux séquences : la séquence de la chanson chantée par Nanni Moretti et la séquence du Docteur Jivago. Dans la première, le public quitte les bords de la piscine en compagnie de Moretti pour se masser devant le petit écran d'un téléviseur, afin d'assister à la fin mélodramatique du célèbre film de David Lean, *Le Docteur Jivago*. En chœur, ces cinéphiles improvisés tentent d'infléchir par leurs cris le cours de l'histoire et apostrophent le protagoniste. Du tram, s'il aperçoit sa bien-aimée marchant dans la rue, c'est en vain que celui-ci frappe à la vitre pour attirer son attention. Le tram s'arrête, et tandis qu'elle le dépasse, il se lance sur ses pas avant qu'un malaise cardiaque ne le cloue au sol. Dans la seconde séquence – située peu après – la foule reprend à l'unisson la chanson que Moretti chante à tue-tête après l'avoir lui-même entonnée sur les plateaux de télévision en guise de réponse à la question d'un journaliste sur l'avenir du parti communiste italien. On peut aussi interpréter ce choix d'une adaptation de l'auteur russe Boris Pasternak, censuré par les autorités soviétiques comme une charge indirecte contre le communisme.

4. N. Moretti, « Pâtisserie, politique et paternité », *Cahiers du cinéma*, n° 524, mai 1998, p. 50.

5. « Entretien avec Nanni Moretti », *Cahiers du cinéma*, n° 479-80, mars 1994, p. 55.

Ces matières narratives assemblées dans une seule et même histoire ne construisent certes pas un récit classique linéaire, mais elles composent en revanche une mosaïque dont la reconstruction du personnage est, semble-t-il, le but. Un passé lacunaire, un présent parcellaire et largement fantasmatique inaugurent ainsi la métamorphose que le cinéaste entend faire subir à son personnage de Michele Apicella : « *Palombella Rossa* est un peu la destruction de mon ancien personnage qui a oublié sa propre identité. J'ai laissé tomber ensuite mon ancien personnage dans *Aprile* et *Journal intime* pour interpréter directement Nanni Moretti »⁶.

Palombella Rossa, de par sa liberté narrative dont le cinéma politique est peu coutumier, anticipe la libération de la parole morettienne dans les films suivants.

Une autofiction politique (*Aprile*, 1998)

Antérieur à *Aprile*, *Journal intime* (1994) met en scène un personnage parcourant Rome à scooter en égrenant sur son passage des séquences au caractère largement autobiographique. Le troisième chapitre intitulé « Les médecins » est à ce titre exemplaire de ce recentrage de Moretti autour de sa personne, confirmant la primauté de la sphère privée sur la sphère publique.

« *Aprile* est le journal intime d'un double film à faire »⁷ selon Sergio Toffetti. En résultent deux films : le premier consistant en un projet documentaire sur la vie politique italienne et le second en la réalisation d'une comédie musicale.

Le premier film commence dès la proclamation de la victoire de Silvio Berlusconi aux élections législatives de mars 1994, à laquelle le spectateur assiste par le truchement de la télévision que regardent Moretti et sa mère. S'ensuit l'injonction d'un journaliste français sommant le cinéaste de réaliser un film documentaire sur la vie politique italienne : « Monsieur Moretti, les Français veulent comprendre... ».

Le second film reprend le projet de comédie musicale autour d'un pâtissier trotskiste sous l'ère de Staline auquel le cinéaste travaille depuis déjà quelque temps.

Aprile sera donc le film des deux premiers et de leur impossibilité, ainsi que le récit de la grossesse de sa compagne et de la naissance de leur enfant. Le point commun aux « trois films » : la personne réelle de Nanni Moretti, incarnée par le Moretti acteur et mis en scène par le Moretti

6. N. Moretti, « Pâtisserie, politique et paternité », p. 58.

7. S. Toffetti, « Moretti entre fioretti et comédie italienne », p. 67.

cinéaste. Ce dispositif quasi pirandellien est l'occasion pour le réalisateur de diversifier son discours politique en multipliant à dessein les strates.

Des deux films « impossibles », celui exigé par le journaliste connaîtra des vellétés de réalisation qui toutes se concluront par le constat d'impuissance du cinéaste ainsi qu'en témoignent les séquences suivantes :

- lorsqu'il va filmer l'anniversaire de la libération de l'occupation nazie (« il pleut tout le temps », avoue-t-il), il ne voit qu'une armée de parapluies multicolores ;

- lorsqu'il décide de réaliser au printemps 1996, à la veille des législatives, un film sur les élections, il se met à acheter tous les journaux et magazines, qu'il découpe, colle, assemble afin de constituer un immense journal dans lequel il finit par s'enrouler comme dans une couverture. Plus tard, on le découvre circulant sur son scooter en train de disperser à tous vents ces mêmes coupures de presse ;

- les séquences nombreuses faites d'atermoiements du personnage. Ainsi lorsqu'il déclare face à la caméra : « Avec ce documentaire, je ne dois pas heurter les électeurs de droite, je ne dois pas cajoler les électeurs de gauche. Comment dire ce que je pense ? », avant de conclure : « Je pense quoi au juste ? ». Ou bien encore à l'occasion de sa rencontre avec des réfugiés albanais qu'il souhaite filmer, lorsqu'il se surprend à leur poser la question suivante : « Qu'est-ce que ça change pour vous, si en Italie il y a un gouvernement de gauche ou bien de droite ? ». Il ne lui reste plus qu'à se donner des claques en guise de réponse à la stupidité de sa question.

En conclusion du « devoir de faire ce documentaire », le protagoniste livre ce commentaire désabusé : « J'ai pas du tout envie mais je dois le faire ».

Le second film représenté dans *Aprile* emprunte la forme d'une comédie musicale dont la réalisation est sans cesse reportée. Sur le mode des comédies des années 1950, il met en scène un pâtissier trotskyste pendant la période stalinienne. Faute d'inspiration, le réalisateur Moretti interrompt à diverses reprises son tournage. Étrangement pourtant, ce film connaîtra un début de réalisation, le temps d'une séquence chantée sur laquelle *Aprile* se conclura. Film politique et film de divertissement, cette comédie à l'état d'ébauche apporte une réponse comique et ironique à la fois à la possibilité de réaliser un film politique. « La vieille gauche – déclare le cinéaste – a pour modèle le stalinisme. La nouvelle gauche a pour modèle Mao ». Il s'imagine dès lors à Hyde Park en train d'haranguer les passants, ainsi qu'il se représente lui-même dans une séquence.

Désenchantement, repli sur soi, désengagement sont autant de tentations repoussées par le cinéaste. En effet, si les deux films (le documentaire politique et la comédie musicale) restent inachevés, le « film-somme » *Aprile* existe bel et bien. Il est l'occasion d'une double naissance chez les Moretti,

celle du fils bien sûr mais aussi celle, entamée dans *Palombella Rossa* et officialisée ici, du père dans son propre rôle, définitivement débarrassé de son double Apicella. C'est ainsi qu'au soir de la victoire de la gauche, en guise de dénouement de son film, il peut hurler de joie du haut de son scooter au beau milieu de voitures ornées de drapeaux rouges et du bruit des klaxons : « Quatre kilos deux cents ! ».

Aprile témoigne par ailleurs d'une volonté de renouveler l'approche de la politique par le cinéma. Certes, on peut avancer avec Sergio Toffetti que Moretti « filme politiquement l'impossibilité de faire de la politique »⁸. Mais n'est-il pas en train d'inventer de nouvelles formes narratives, d'instaurer de nouvelles relations entre la réalité et la fiction, entre le champ politique et la sphère privée ? Sa méthode de tournage et de montage témoigne de ce désir de renouvellement. Il entame ainsi la réalisation d'*Aprile* avec une équipe simplifiée lorsque sa compagne est enceinte du neuvième mois et qu'il la filme jusqu'à l'accouchement, puis réalise d'autres séquences lorsque son fils a un mois. « Aucune scène n'est improvisée pendant les prises. Le matin, l'équipe arrivait à la maison, je me mettais dans une pièce avec mon assistant et j'imaginai à partir de mes notes les scènes que nous allions tourner dans la journée »⁹.

De ce matériau filmé sous forme de journal intime refictionnalisé et de séquences purement documentaires (images d'archives télévisuelles de Berlusconi, débarquement des réfugiés albanais), Moretti effectue un premier montage qui constituera le noyau dur du film à venir, auquel s'ajouteront des séquences de pure fiction, telle la mise en scène de la comédie musicale des années 1950, le cauchemar de Hyde Park...

Père donnant naissance à un fils, citoyen en proie au doute mais aussi cinéaste en panne d'inspiration (il s'est écoulé près de quatre années depuis son film précédent), Moretti est devenu en quelque sorte un « auto-personnage », selon le néologisme de Maxime Sheinfeigel¹⁰, dans un film où réalité documentaire et fictionnalisation de la réalité sont amalgamées dans une écriture commune, qu'on peut qualifier avec le cinéaste « d'espèce de mise en scène du documentaire »¹¹.

« Mise en scène du documentaire de soi », pourrait-on ajouter. Ainsi pour Muriel Tinel, *Journal intime* et *Aprile* sont des autofictions parce qu'« il s'agit de la reconstitution et de la mise en scène de séquences à caractère

8. S. Toffetti, « Moretti entre fioretti et comédie italienne », p. 67.

9. N. Moretti, « Pâtisserie, politique et paternité », p. 49.

10. F. Bouilly, « Les effets d'une autofiction », in *Le Je à l'écran*, J.-P. Esquenazi, A. Gardies (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 164, note 4.

11. N. Moretti, « Pâtisserie, politique et paternité », p. 50.

intime»¹². Ces films relèvent à ses yeux d'un même projet : « mettre en scène et jouer son propre rôle de cinéaste dans l'Italie d'aujourd'hui en mêlant des séquences plus ou moins autobiographiques avec des moments de fiction »¹³.

Moretti, l'ultime métamorphose (*Le Caïman*, 2006)

Absente de la tragédie du film suivant, *La chambre du fils*, la politique fait son retour en force avec *Le Caïman*, tandis que la personne de Nanni Moretti semble reléguée au second plan. Au centre de cette nouvelle fiction, Berlusconi « le caïman », comme l'a désigné un juriste, journaliste à *La Repubblica*. Ce retour à un cinéma engagé contre une figure politique honnie par le cinéaste ne saurait étonner. Il correspond à un regain d'engagement personnel qui se traduit notamment par ses diverses prises de parole lors des meetings de la gauche à Rome.

Ainsi lors d'une manifestation Piazza Navona en février 2002, tandis que Berlusconi dirige le pays et que les représentants de la gauche défilent à la tribune avec leurs discours stéréotypés, Moretti, présent dans la foule, décide de prendre la parole à l'improviste. Il dit son insatisfaction du discours de gauche et devient ainsi le héros du jour. Manifestation après manifestation, son engagement politique s'accroît. Il débouche néanmoins sur un aveu pour le moins paradoxal : « Avant mon intervention de la place Navona, je travaillais à un documentaire sur Berlusconi, vers la fin 2001. Suite à mon engagement politique direct, je l'ai mis de côté »¹⁴.

Le cinéaste préparait donc un film documentaire sur Berlusconi sous forme de journal intime et pensait réaliser ainsi un véritable film politique où le cinéma serait pour une fois mis de côté. Il prend alors conscience qu'il ne peut se satisfaire d'un film exclusivement consacré à l'homme politique (pour des raisons que l'acteur Moretti, sollicité pour le rôle dans *Le Caïman*, donnera) et introduit les personnages du producteur et de la réalisatrice.

En conséquence, *Le Caïman* renoue avec ce goût des récits gigognes et sera constitué de quatre films : quatre projets consacrés au chef de file de la droite italienne comme autant de déclinaisons possibles de la représentation du politique par le cinéma.

On trouve en premier lieu « les films » d'un producteur fauché (interprété par l'un des acteurs fétiche de Moretti, Silvio Orlando) ; producteur qui a réalisé dans un temps lointain des films aux titres évocateurs, tels que *Botillons cochons*, *Mocassins assassins* ou bien encore *Freud contre Maciste*.

12. M. Tinelli, « L'auto-portrait au cinéma », in *Le Je à l'écran*, p. 180.

13. *Ibid.*

14. L. Codelli, « Fragments de B », *Positif*, n° 543, mai 2006, p. 6.

Une séquence extraite d'une de ses productions anciennes, *Cataractes*, mélange de *Kung Fu* et de phraséologie maoïste, est projetée dans la salle de cinéma qui l'accueille. Succèdent alors des séquences illustrant le scénario intitulé *Le Caïman* que lui a remis une jeune réalisatrice à l'occasion de cette projection, dont on comprend qu'elles sont le fruit de son imagination. On peut voir ainsi un plan d'une valise remplie d'argent tomber du ciel, des plans tout droit sortis du film *Main basse sur la ville* (1963) de Francesco Rosi, avec un Berlusconi plus vrai que nature interprété par Elio de Capiteni au milieu des majorettes. Hélas pour lui, il n'a pas compris qu'il s'agissait de l'histoire du leader politique italien. Lorsqu'il en prend conscience, il emboutit une voiture. Et lâche cet aveu dans son excitation : « Les films politiques de gauche, je les détestais déjà il y a trente ans ».

En second lieu, il y a le film de la jeune réalisatrice en quête de production. Elle contacte dans un premier temps ce producteur quelque peu dépassé par les événements, puis l'acteur Nanni Moretti en personne qui refuse de tenir le rôle de Berlusconi : « On sait déjà tout sur lui. Ceux qui veulent savoir savent... Je suis en train d'écrire un film comique auquel je tiens... [...]. C'est toujours le moment de faire une comédie », dira-t-il à la jeune femme pour clore leur entrevue. Enfin, elle rencontre l'acteur Michele Placido, personnage envahissant et obsédé sexuel, qui s'identifie au Gian Maria Volonté interprète d'Aldo Moro et qui accepte le rôle. « Il faut revenir à ce cinéma-là », affirme-t-il avec suffisance, avant d'abandonner lâchement le film au dernier moment.

Un troisième film est constitué d'archives télévisées consacrées à Silvio Berlusconi lors de son passage au Parlement européen, lorsque, en réponse à son interlocuteur, il l'invite à solliciter un rôle de *kapo* à Cinecittà.

Le quatrième film enfin est – si l'on peut dire – celui de Nanni Moretti lui-même, dans lequel il endosse dans la séquence finale le rôle de Berlusconi devant les juges. Ce contrepied fulgurant de la part du même acteur qui a décliné le rôle peu avant dans ce même film ne doit pas faire oublier au spectateur que le film est de Moretti au même titre que tous les projets de films avortés évoqués par les différents protagonistes. En outre, dans l'épilogue Moretti prend soin de les associer au sien propre afin qu'ils ne forment plus qu'un seul *Caïman*.

« Papa a de l'argent – confie le producteur passé de mode à ses enfants qui l'accompagnent – pour raconter une journée du Caïman, celle de la fin de son procès ». En effet le tournage interrompu par la défection de l'acteur redémarre, le producteur étant aux côtés de la réalisatrice qui donne le signal : « Action ! », tandis que Moretti entre en scène à l'arrière d'une voiture qui démarre dans la nuit. Il campe un Silvio Berlusconi magistral.

À quoi bon ces strates consécutives – mises en abymes successives pour en arriver à ce coup de théâtre final, Moretti campant le Cavaliere –, est en droit de se demander le spectateur, qui reconnaît néanmoins au passage la marque de fabrique du réalisateur. Elles ne sauraient relever entièrement d'une vision kaléidoscopique de la personne de Berlusconi, même si sa figure essaime dans tout le film. Ou bien alors il faut admettre que Berlusconi a gagné à ce point les esprits qu'il s'est emparé de celui-là même qui entend faire acte de résistance.

À la différence d'*Aprile*, *Le Caïman* ne pratique pas l'esquive. Le film semblait cheminer vers cette même irrésolution avant que le cinéaste ne s'en empare à bras-le-corps et décide d'apporter la réponse la plus tranchée, la plus percutante qui soit : Moretti cinéaste endosse le rôle que Moretti acteur dans son film avait décliné ! Là où *Aprile* se concluait par une séquence de comédie musicale intemporelle aussi bien qu'improbable, l'épilogue du *Caïman* filme son objet frontalement, sans détour. En évoquant le procès en cours dont Berlusconi est l'objet pour corruption et détournement de fonds, le film renoue avec les accents des films politiques classiques. Il s'en détache néanmoins par un récit doublement à la première personne, puisque c'est Berlusconi qui est le narrateur et Moretti qui en est l'interprète. Là réside le véritable coup de force du cinéaste : il ne joue pas le rôle de Berlusconi (sinon par quelle inconséquence, voire incohérence de scénario, l'aurait-il refusé peu avant ?). Il *est* Berlusconi. Comme il a été Michele Apicella. Il est dorénavant tout le monde. Dans toutes les scènes, c'est lui Moretti :

Au début, en tant que personne, en tant qu'acteur qui interprète son propre rôle, je me moque du scénario de Teresa sans le connaître. Avant cela, en tant que réalisateur, je mets en scène le scénario de Teresa à travers l'imagination du producteur, mais c'est son imagination, ses idées. À la fin, dans les dernières minutes du film, moi en tant que réalisateur, Teresa en tant que réalisatrice, moi en tant qu'acteur, nous sommes une seule personne¹⁵.

Le coup de force final vaut d'abord par son effet de surprise, et ensuite par la sidération qui saisit le spectateur, face à ce grand écart avec son modèle et son choix de la plus totale identification. Le trouble est d'autant plus sensible que les propos de l'un entrent parfois en résonance avec les propos de l'autre. L'acteur se glisse dans la peau du Caïman laissée vide tout le long du film tel un caméléon. Il est tour à tour Moretti et Berlusconi dans la même séquence, « sans maquillage, sans imitation, évoquant le

15. L. Codelli, « Fragments de B », *Positif*, n° 543, mai 2006, p. 6.

Chaplin de la fin du Dictateur »¹⁶, dont on se souvient qu'il interprétait avec la même conviction le rôle de la victime (le barbier juif) et du bourreau (Hitler lui-même) :

J'ai voulu aller jusqu'au cœur dramatique de cette aventure politique qui a paralysé l'Italie pendant douze ans – affirme Nanni Moretti – jusqu'à la représentation d'un homme seul. Quand il dit « Aujourd'hui, personne ne m'a téléphoné... », on est en présence d'un homme abandonné. Naturellement, j'ai joué sur de nombreux faits, un genre de court-circuit entre moi, le Caïman et le spectateur. Quand je dis : « Comme la gauche est triste, elle est triste au point de rendre les gens tristes », c'est Berlusconi qui parle mais interprété par moi qui ai souvent jugé la gauche sans indulgence. Ou quand je dis : « Quand j'avais une tumeur », Berlusconi a eu une tumeur et moi aussi¹⁷.

Si Michele Apicella n'est plus Moretti et que Moretti peut être Berlusconi, il est aussi le pape d'*Habemus Papam* interprété par Michel Piccoli. Et ce n'est en aucun cas un problème d'interprétation : Berlusconi et le pape n'ont-ils pas en commun le rapport au pouvoir et ne reconnaît-on pas dans les doutes et les attermoissements de ce dernier à l'égard des institutions ceux de Nanni Moretti dans *Palombella Rossa* et dans *Aprile* ?

Jean-Louis LIBOIS

Université de Caen Normandie

16. *Ibid.*, p. 7.

17. *Ibid.*